

- Барт Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. Лингвистика текста. М., 1978. С. 442–449.
- Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.
- Ван Дейк Т. А. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978. С. 259–336.
- Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.
- Гаузенблаз К. О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. С. 57–78.
- Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 1985.
- Кибрик А. А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопр. языкознания. 1994. № 5.
- Кох В. А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. С. 149–171.
- Ларионова А. Ю. Отношения предпочтения в дискурсе: аспекты анализа // Известия УрГПУ. Лингвистика. Вып. 19 / Урал. гос. пед. ун-т; Отв. ред. А. П. Чудинов. Екатеринбург, 2006а. С. 232–247.
- Ларионова А. Ю. Граффити как синкретичный тип естественной речи (на материале неформального студенческого дискурса). М., 2006б. В печати.
- Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. М., 1984.
- Майенова М. Р. Теория текста и традиционные проблемы поэтики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. С. 425–441.
- Маслова В. А. Культурно-национальная специфика русской фразеологии // Культурные слои во фразеологизмах и в дискурсивных практиках / Отв. ред. В. Н. Телия. М., 2004. С. 69–77.
- Мокшанцев Р. И. Психология рекламы: Учеб. пособие. Москва; Новосибирск, 2001.
- Молодежь в современном мире: Проблемы и суждения // Вопр. философии. 1990. № 5. С. 12–33.
- Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 160–169.
- Николаева Т. М. Лингвистика. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. С. 5–42.
- Сахарный Л. В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: язык и порождение речи. М., 1991. С. 221–237.
- Сорокин Ю. А. Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Тодоров Ц. Грамматика повествовательного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. С. 450–463.
- Шмидт З. Й. «Текст» и «история» как базовые категории // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. С. 89–110.

*Статья поступила в редакцию 28.06.07.*

**Е. Е. Чебыкина**

## **РОЛЬ ВЕРБАЛЬНОГО НАЧАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБЛИКЕ РОК-ПОЭЗИИ А. БАШЛАЧЕВА**

Рассматриваются фоносемантический, словообразовательный, лексический и синтаксический аспекты поэтических текстов рок-поэзии.

Научные споры о причислении рок-текстов к поэзии в определенной степени разрешаются при филологическом анализе стихов таких рок-поэтов, как О. Арефьева, А. Башлачев, Б. Гребенщиков, И. Кормильцев, Ю. Шевчук и др.

При рассмотрении языкового пространства поэтического текста мы придерживаемся пути, обоснованного современными филологами и включающего исследование фоносемантического, словообразовательного, лексического и синтаксического аспектов [Бабенко и др., 2000, 294]. На данном этапе для нас важно рассмотреть те срезы формы, которые наиболее показательны и специфичны для рок-поэзии и в то же время являются веским доказательством поэтической природы рока.

Стихотворение А. Башлачева «Петербургская свадьба» [Башлачев, 2001, 47–49], как и многие другие его произведения, является примером внимания к эстетическим возможностям единиц языковых уровней и речевой пластики текста. Вывод о высокой значимости формы в поэтике Башлачева делает С. Свиридов: «Игра фразеологизмами и паронимами, броский консонантизм или вокализм, речевой жест, перезвон внутристиховых или даже морфемных рифм — все это делает форму многозначительной, поднимает ее над рациональной семантикой текста. <...> Стиль становится информативнее лексемы, а язык песни приближается к молитвенному бормотанию или экстатической глоссолалии» [Свиридов, 1999, 67].

Поэтику Башлачева характеризует расширение или конструирование смысла за счет использования полисемии и метафорического переноса. В «Петербургской свадьбе» мы находим несколько примеров стяжения разных значений многозначного слова в один смысловой конгломерат: *Тебя, мой бедный друг, в тот вечер **ослепили** // Два черных **фонаря** под выбитым пенсне* (здесь и далее выделения в цитатах мои. — Ч. Е.). Использование слова *фонарь* во втором значении («синяк под глазом»), имеющем помету «просторечное» [см.: Словарь русского языка, 1988, т. 4, 574], не исключает первого, основного («осветительный фонарь»), формирующего представление о лирическом герое. Фонарь, как символ Петербурга, указывает на тесную связь героя с городом, настолько тесную, как будто бы герой городом и является, а слепящие фонари — деталь городского пейзажа — оказываются синяками под глазами. Герой — это прообраз города, совмещающего разные исторические пласты. Антропоморфизм города представлен на уровне языкового выражения: метафорические связи слов позволяют сопоставить город с человеком. Портрет человека одновременно становится портретом города: *Ты сводишь **мост зубов** под рыхлой штукатуркой, // Но **купол** лба трещит от гробовой тоски; // Калечные дворцы простерли к небу плечи. // Из раны бьет Нева. Пустые рукава.*

Для раскрытия темы автор использует возможности других языковых уровней. Изображая время, автор не называет его, но использует модифицированный фразеологизм, решающий проблему номинации. В строках *Там шла борьба за смерть. Они дрались за место // И право наблещать за свадебным столом. // **Спеша стать сразу всем, насилуя невесту, // Стреляли наугад и лезли напролом*** обнаруживается отсылка к лозунгу начала советской истории («Кто был ничем, тот станет всем»). Указание на советскую эпоху содержится, помимо того, в предыдущей строфе: *Звенели бубенцы. И кони в жарком мыле // Тачанку понесли навстречу целине*. Тачанка символизирует Гражданскую войну, понятие целины также вызывает устойчивые ассоциации с советским периодом истории. Отношение автора к изображаемому времени проявляется в контекстном окружении фразеологизма: на лексическом уровне это выбор грубых, сниженных слов (*наблещать*), слов и словосочетаний с негативными значениями (*борьба за смерть, дрались, насилуя, стреляли наугад, лезли напролом*), это отсутствие табу на использование тех или иных лексических пластов, в том числе и обценной лексики. Сниженная лексика в этой песне, во-первых, является адекватным средством изображения действительности, во-вторых, нацелена на экспрессивную передачу авторской оценки.

Эксперименты с семантической природой фразеологизмов позволяют Башлачеву совмещать разные смысловые зоны, иногда меняя значение исходного материала (фразеологизма, идиомы, закрепленной ассоциации) в счет своего, нового, значения: *Летим сквозь времена, которые согнули страну // в бараний рог // И пили из него. // Все пили за него — и мы с тобой хлебнули // За совесть и за страх // За всех. За тех, кого слизнула языком шершавая блокада. // За тех, кто не успел проститься, уходя*. Фразеологизм *согнуть в бараний рог* имеет значение насилия, применения силы<sup>1</sup>, в то время как выражение *пить из рога* не несет негативных ассоциаций. Помимо основного значения — «пить вино из емкости в виде рога (или из рога)» — данное выражение включает глубоко позитивную коннотацию дружбы (кавказские традиции гостеприимства), объединения близких людей за общим столом. У Башлачева же положительный смысл выражения *пить из рога*, совмещаясь с переносным значением слова *выпить* (т. е. лишить кого-либо силы, жизненной энергии; истощить), меняется на противоположный: страна оказывается выпитой, истощенной до предела. Глагол *выпить* в значении «лишить силы» требует не только объекта действия (страна), но и субъекта: *Летим сквозь времена, которые согнули страну // в бараний рог // И пили из него. // Все пили за него — и мы с тобой хлебнули* — под «временами» подразумевается советский период истории. В этих строках концепция стихотворения из исторически-описательного плана прорывается на уровень духовного познания себя (каждым, автором, героем) и принятия своей — непонятно за что — вины, которая, как боль, является общим знаменателем для судеб отдельной личности, одушевленного города и целой нации.

Раскрытие темы стихотворения — изображение судьбы города и нации — осуществляется и на уровне фонетики: *Усатое «ура» чужой, недоброй воли // Вертело бот Петра в штурвальном колесе. // Искали ветер Невского да в Елисейском поле // И привыкали звать Фонтанкой — Енисей*. Игра звуками — *Елисейском / Енисей* — выражает концептуальную идею объединения в практике советского сознания разнородных пространств, так или иначе связанных с понятием Родины. Это может быть пространство зарубежья, в котором вынужденно оказывались русские люди (прежде всего цвет русской интеллигенции — поэты, писатели, философы, ученые): *Искали ветер Невского да в Елисейском поле*. Это может быть пространство ссылок и лагерей: *И привыкали звать Фонтанкой — Енисей*. Мотив перетасовки пространственных координат поддерживается на фоносемантическом уровне: как легко заменяемы (отличаются всего лишь согласным) слова *Елисей/Енисей*, так же «легко» заменяемы, по *чужой, недоброй воле*, оказались пространственные координаты: для кого-то Родина поменялась на зарубежье, для кого-то — на Караганду (образ из известной песни А. Галича, перекликающейся с рассматриваемым стихотворением Башлачева) и берега Енисея.

Таким образом, в концепции песни «Петербургская свадьба» план выражения безусловно значим. Это проявляется в различных языковых экспериментах на уровне синтаксиса (автора особенно интересуют возможности фразеологизмов) и лексики.

Языковой уровень стихотворения «Пляши в огне» [см.: Башлачев, 2001, 67–71] мог казаться искусной, изощренной, витиеватой игрой, если бы не серьезность заявленной темы.

На фоносемантическом уровне мы обнаруживаем междометия (*Ой-е-е-ей! Бог с тобой! / Ой-е-е-ей! Бог с тобой!*), роль которых — передача комплекса переживаний:

<sup>1</sup> А также значения: принуждать, притеснять, подавлять, добиваться покорности, полного подчинения [см.: Фразеологический словарь..., 1986, 109].

здесь и отчаяние, и прощение, и принятие судьбы, и вера. Семантически нагруженным может быть усиление роли согласных или гласных в тексте произведения. В первом восьмистишии фоносемантический рисунок при помощи гласных строится в основном на чередовании ударного **о** и безударных **а**-образных звуков, редуцированных до [ʌ] или [ɤ] в первой и второй предударных позициях: **Ой-е-е-ей! Бог с тобой! // Ой-е-е-ей! Бог с тобой! // Если я с собой не в ладу — чтоб ей оборваться, струне, // Но раз уж объявился в аду — так и пляши в огне! // Раз уже в аду, так ты пляши в огне. // С ходу пропаду, если нет ни души во мне. // Мне бы сотворить ворота у трех дорог. // Да небо своротит охота до судорог.** «Лидером», определяющим звучание, является ударный **о** (14 раз на восьмистишие; ударный **у**, также лабиализованный, встречается 6 раз). В следующем четверостишии вокальный рисунок резко меняется: ударным «лидером» становится звук **а** (10 ударений на четверостишие): **Гадами ползут времена, где всяк себе голова. // Нынче — Страшный зуд. На, бери меня, голого! // Нынче — Скудный день. Горе — горном, да смех в меха! // С пеньем на плетень — горлом — красного петуха.** Спустя две строки вокальный рисунок опять возвращается к «оканью»: **Но сбей озноб да брось меня в пот. // Каков лоб, таков и приход. // Но дай восход, и я его подожду. // Воля уготована всем, кому вольготно. // Мне с моею милою — рай на шабаше. // У меня есть все, что душе угодно, // Но это только то, что угодно душе.** Выбор того или иного доминирующего гласного отвечает смыслу данного отрывка. Гласный **о** соответствует обращению героя к себе, разговору о своей жизни, о своей душе, о своих ценностях. Доминирование гласного **а** появляется в тех случаях, когда взгляд героя значительно расширяется во временном и пространственном плане: **Гадами ползут времена, где всяк себе голова.** Иногда это расширение хронотопа прорывается в сферы, недоступные рациональному человеческому пониманию: в «окающем» отрывке мы обнаруживаем резкий переход к «аканью» там, где поэт говорит об аде: **Мне с моею милою — рай на шабаше.**

Аллитерация в стихах Башлачева не только играет орнаментальную роль, но и выполняет смыслоорганизующую функцию. Определенные звуковые повторы подготавливают реципиента текста к восприятию строк той или иной эмоциональной и смысловой направленности. Так, фонетический облик словоформы **люблю** в определенной степени соотносится со звуковым составом словоформы **облака**, одновременно сопровождающей семантику словоформы **люблю** (**облака** — нечто высокое, светлое); к этим звукам **л, бл** присоединяются звуки **в, с** (**весело, свысока**) и **р-к/ч** (**река, Русь, речь**): **Я тебя люблю, и в облака смотрю свысока. // Весело ли грустно, да по Руси по руслу речет река. // Как течет река в облака.** В поэтике автора этот звуковой комплекс в целом становится выразителем ценностных ориентиров: любовь, Русь, слово (речь). Две предыдущие строки тоже отмечены особой звукописью, усиливающей их эмоциональное воздействие: **Так вей славянским словом, молва, как все хорошо! // Славно на земле, где всяк всему голова.**

Для изображения других тем и мотивов (метания героя, отсутствие вдохновения, видение ада) используются другие сочетания звуков: **Если я с собой не в ладу — чтоб ей оборваться, струне, // Но раз уж объявился в аду — так и пляши в огне! // Раз уже в аду, так ты пляши в огне. // С ходу пропаду, если нет ни души во мне. // Мне бы сотворить ворота у трех дорог. // Да небо своротит охота до судорог. // Гадами ползут времена, где всяк себе голова. // Нынче — Страшный зуд. На, бери меня, голого! // Нынче — Скудный день. Горе — горном, да смех в меха! // С пеньем на плетень — горлом — красного петуха.** Подбор звуков мотивирован их неблагозвучностью или резкостью: часто встречающиеся заднеязычные согласные **х, г**, гласный **у** (5 ударений на

данный отрывок), трижды ударный **ы** (*нынче, ни души*), шипящие (*чтоб ей* [штоп], *уж* [уш], *пляши, ни души*, **Страшный**), звук **з**, который получает дополнительную акцентированность, поскольку занимает авторской волей «чужое место» (*Страшный зуд* вместо *Страшный суд*). Эти звуки, по исследованиям А. Журавлева, являются неприятными для русского слуха [Журавлев, 1991]. Звуковые комплексы **твр, врт, стр, др, дрг, гр, кр** также представляются «агрессивными», так как сконцентрированы на малом текстовом отрезке в словах с негативной коннотацией: *оборваться, своротить, судорог, времена* (в контексте со сравнением *гадами* слово *времена* получает дополнительное негативное значение), **Страшный, Горе** — *горном, горлом* — *красного*.

В этих же строках мы обнаруживаем ряд отрицаний, которые на подсознательном уровне способствуют созданию картины негативной тональности: *не в ладу, нет ни души*. Фонетический уровень поддерживает стремление к негации, латентно включая «ложные» отрицания **не** и **ни**: *струне, в огне, во мне, Мне бы, Да небо*. Через три строфы, в 6-й и 7-й, негация становится ведущим приемом: *Ой, не лей елей, да я не пью, я пою, да нынче мне в седло. // Пей да не жалей, ведь праздник на моей стороне. // Все бы хорошо, да в одиночку не весело. // Да почему бы нам с тобой не плясать в огне, // Чтобы пятки не жгли угли, да не пекла зола, / Да не рубиться бы в рубли, да от зла не искать бы зла. // Я тобой живу, но прости, мне сны — не житье. // И я не согрешу против истины, согрешив за нее*.

Словообразование Башлачева пересекается со сферой фразеологии. Устойчивые выражения теряют устойчивость и получают новое выражение и новое (или обновленное, или дополнительное) содержание. Так, *Страшный суд* звучит как *Страшный зуд*, а *Судный день* становится *Скудным днем*. В первом случае изменение звукового состава усилило воздействие фоносемантических средств: *зуд* звучит более неприятно и сниженно, чем возвышенное слово *суд*. И в первом, и во втором примерах возникновение фразеологических неологизмов обусловлено смысловой заданностью строфы. Неологизмы *Страшный зуд* и *Скудный день* призваны сбить трагическую возвышенность понятия *Страшный суд* (*Судный день*), введя эти события в обыденность, в повседневную жизнь. Жизнь представлена, таким образом, как ад. Эта мысль является лейтмотивом всего стихотворения, звучит в начале, в середине, в конце стихотворения: *Раз уже в аду, так ты пляши в огне; Чтобы пятки не жгли угли, да не пекла зола; Мечется огонь, и мы там с тобой в огне!*

Фразеологизмы используются поэтом как строительный материал для выражения мыслей. Четвертая строфа практически полностью построена на устойчивых выражениях: *С ниточки по миру отдам, значит, сберегу. // С ниточки по миру — да что я еще могу! // Но сбей озноб да брось меня в пот. // Каков лоб, таков и приход. // Но дай восход, и я его подожду*. Строки Башлачева отсылают к русским пословицам: *С миру по нитке — нищему рубаха* и *Каков поп — таков и приход*. Однако народная мудрость получает иное осмысление в границах авторских преобразований. Первый компонент пословицы о продуктивных, конструктивных силах народа (коллектива) — *С миру по нитке*<sup>2</sup> — подвергается авторской инверсии и в плане выражения, и в плане содержания. *С ниточки по миру отдам* — в этих строках воплощен индивидуализм автора, а не восхваление соборной народной силы, как в пословице. Но индивидуализм также изображается как созидание — *значит, сберегу*, как требование абсолютного использования

<sup>2</sup> От всех понемногу — и получается нечто значительное [см.: Жуков, 1991, 283].

человеком всех своих возможностей — *да что я еще могу!* Трансформация пословицы *Каков поп, таков и приход*<sup>3</sup> также обусловлена вниманием автора к конкретному человеку (а не к общине — приходу, который, по пословице, зависит от одного человека), критическим отношением автора к личности и прежде всего — к себе, без снятия ответственности за поступки (в отличие от концепции пословицы). Лирический герой, чувствуя ответственность за проживаемую жизнь, принимает любые условия, в том числе и болезненное напряжение (*Но сбей озноб да брось меня в пот*), которое соответствует жизни и работе на пределе сил.

Скрытая цитация библейских слов положена в основу авторского фразеологизма *всяк себе голова*<sup>4</sup>. Строки *Гадами ползут времена, где всяк себе голова. // Нынче — Страшный суд...* отсылают к заключительному стиху Книги Судей<sup>5</sup>. Аллюзии на библейские строки, которые являются объяснением описываемых ранее беззаконий, помогают создать цельный образ страшных времен (*Гадами ползут времена*), современных поэту Соответственно, закономерны отсылки к библейским образам Страшного суда и Судного дня.

Аллюзия на христианскую пословицу *Вольному воля, спасенному рай*<sup>6</sup> обнаруживается в стихах: *Воля уготована всем, кому вольготно. // Мне с моею милою — рай на шабаше*. Христианской пословице вторит «светская»: *С милым рай и в шалаше*. Игра пословицами нужна автору для создания множественности смыслов: в двух стихах прослеживаются мотивы личностного выбора, веры, любви. Подмена ожидаемого *в шалаше* на *на шабаше* есть ответ лирического героя, выбор «вольного». Герой выбирает не рай, а ад (возвращая внимание к лейтмотиву стихотворения «Пляши в огне»): шабаш ассоциируется с ведьмовским началом (шабаш ведьм), с адом.

В стихотворении используется прием паронимической аттракции: *Мне бы сотворить ворота у трех дорог // Да небо своротить охота до судорог*. Стяжение слов *сотворить* — *ворота* — *своротить* мотивировано авторским желанием действовать (*сотворить, своротить*) с целью спастись, с целью как-то, например творчеством, обозначить свою душу (*С ходу пропаду, если нет ни души во мне // Мне бы сотворить ворота у трех дорог*). Слово выступает магическим инструментом воздействия: эвфония, усиление определенных звуковых комплексов манифестируют попытки спасения в деле, в творчестве.

В следующем стихе (*Горе — горном, да смех в меха! // С пеньем на плетень — горлом — красного петуха*) в результате взаимодействия фонетически близких слов (*горе и горн; смех и меха*) возникает дополнительная семантика лейтмотива всего стихотворения «Пляши в огне»: и смех, и горе — все оказывается подчиненным пляскам в аду (*горн и меха* — части печи). Второй стих также обращен к общей смысловой линии: «красный петух» — это распространенная метафора пожара. Связанность (за счет звукового состава) словоформы *горлом* с *горе* и *горн* указывает на включенность лирического героя (автора, поэта, человека) в общее пространство ада, горя, плясок в огне. Слова *с пеньем на плетень* являются буквализацией устойчивого выражения *Наводит тень на плетень*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Каков начальник, таковы и подчиненные [см.: Жуков, 1991, 140].

<sup>4</sup> «Сам себе голова»: совершенно независимый, самостоятельный человек, который волен поступать так, как ему захочется [см.: Фразеологический словарь..., 1986, 407].

<sup>5</sup> «В те дни не было царя у Израиля; каждый делал то, что ему казалось справедливым» [Книга Судей, 21:25].

<sup>6</sup> Говорится о том, кто поступает по-своему, не слушая советов [см.: Жуков, 1991, 72].

<sup>7</sup> Намеренно вносить неясность в дело [см.: Фразеологический словарь..., 1986, 260].

Буквальное понимание метафор и фразеологизмов переносит абстрактную ситуацию в сферу конкретного. В данном стихе буквальная семантизация метафор и устойчивых выражений представляет события стихотворения как нечто приближенное, конкретное.

Фоносемантическая игра сближает слова *елей* и *елей*, *пью* и *пою* в стихе «Ой, не лей елей, да я не пью, я пою». Семантика утешения слова *елей*<sup>8</sup> не подходит лирическому герою, для которого важно творчество, не мыслимое в состоянии спокойствия: *не пью, я пою*. Закономерно в ряду отвержения елей приглашение «плясать в огне» в конце этой строфы: *Да почему бы нам с тобой не плясать в огне!*

Семантика зла формируется в результате сближения сходных в звуковом отношении слов: *Чтобы пятки не жгли угли, да не пекла зола, // Да не рубиться бы в рубли, да от зла не искать бы зла*. Зола и зло кажутся этимологическими «родственниками» за счет их аттракции; в слове *зола* актуализируются семы «темный», «перегоревший».

*Мы облучены, и я иду на звон струны из твоей косы. // Мы обручены; да по Руси по руслу речет река. // Как течет река в облака*. Различие слов определяется всего лишь одним согласным (*облучены* и *обручены*), (*речет* и *течет*), что сближает их в ассоциативном плане и позволяет взаимно обогащаться, меняться своими «родными» значениями. «Река» становится сопоставима с речью: *речет река* (течение есть общий признак реки и речи). Этот языковой прием позволяет Башлачеву выразить одну из главных мыслей всего своего творчества: слово приближено к Богу, оно наделено высшей силой, неразгаданной человеком. Анализируемая строфа выражает эту мысль, в том числе и зашифрованно, при помощи приемов языковой игры (подмена звуков, стяжение близких по звучанию слов).

Языковые средства, использованные в этой песне, не только создают особую звуковую мелодию, но и — прежде всего — строят смысловую линию произведения.

Итак, план выражения оказывается значимым для рок-поэзии. Рок-поэты, в частности Башлачев, внимательны к форме стиха и видят в ней большие возможности для манифестации содержания. Разнообразие, выразительность, богатство языка произведений рока позволяет считать рок-поэзию лингвистически нетривиальной частью национального литературного наследия.

---

Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов по спец. «Филология». Екатеринбург, 2000.

Башлачев А. Стихи, фонография, библиография / Сост. О. А. Горбачев; науч. ред. Ю. В. Доманский. Тверь, 2001. (Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Прил.).

Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. 4-е изд., испр. и доп. М., 1991.

Журавлев А. П. Звук и смысл: Кн. для внеклассного чтения учащихся старших классов. 2-е изд., испр. и доп. М., 1991.

Мень А. Библиологический словарь: В 3 т. Т. 1. М., 2002.

Свиридов С. В. Имя имен. Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Словарь русского языка: В 4 т. 3-е изд. М., 1985—1988.

Фразеологический словарь русского языка / Сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; под ред. А. И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М., 1986.

*Статья поступила в редакцию 18.06.07.*

---

<sup>8</sup> Оливковое масло в церковном обиходе || перен.: То, что успокаивает; средство утешения [см.: Словарь русского языка, 1988, т. 2, 465].